



Agôn

Revue des arts de la scène

5 | 2012

L'entrée en scène

L'entrée en scène au cinéma

Martin Barnier et Rémi Fontanel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2446>

DOI : 10.4000/agon.2446

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Martin Barnier et Rémi Fontanel, « L'entrée en scène au cinéma », *Agôn* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 21 janvier 2013, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2446> ; DOI : 10.4000/agon.2446

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

L'entrée en scène au cinéma

Martin Barnier et Rémi Fontanel

- 1 Questionner l'« entrée en scène » au cinéma nécessite que l'on s'intéresse d'une part à ce que peut être une « entrée » (ses natures, ses fonctions), et d'autre part à ce que recouvre la notion de « scène », notion que l'on a d'ailleurs tendance à confronter immédiatement à celle du théâtre, l'intérêt résidant alors dans l'analyse des rapprochements comme des distinctions possibles entre les deux arts.
- 2 De toute évidence, l'entrée est d'abord celle d'un acteur, d'un personnage, d'un corps, d'une figure (in)humaine. Cela semble aller de soi. Mais il faut également envisager le terme dans son acception la plus large, soit dans la manière dont l'entrée peut inviter le spectateur au récit, l'inviter à prendre place dans la fiction et ce, par tous les moyens que le cinéma peut mobiliser en tant que langage et forme artistique. Cette entrée, généralement visuelle, peut être aussi sonore (comme souvent chez Max Ophüls¹). Elle peut être apodictique comme allégorique ou même métaphorique. Et souvent, lorsqu'on parle d'entrée, on pense à l'installation, à la présentation (des lieux, des personnages, de ce qui fondera l'action première du récit), au commencement (l'incipit soit le début d'un film qui correspondra ou non au début d'une histoire). Mais on pense aussi et surtout à l'arrivée, au surgissement, au dévoilement et ce, à l'échelle du récit tout entier et non plus seulement à son seul démarrage. Dans nombre de films, les personnages ne cessent d'entrer avant ou après être sortis du champ, de l'image, du récit (nous reviendrons sur ces possibilités qui font la richesse du « problème » que pose singulièrement le cinéma). Leurs déplacements multiples sont au cœur des enjeux stratégiques propres à la mise en scène élaborée par certains cinéastes, dont Jean Renoir, Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi pour ne citer qu'eux.
- 3 D'un point de vue strictement narratologique, la scène au cinéma peut être considérée comme une unité d'action, à savoir un bloc dramatique infrangible que l'on distingue généralement de la « séquence ». André Gardies a rappelé les quelques éléments qui permettent de définir la notion de scène au cinéma. La scène est un syntagme du film narratif. En ce sens, elle relève du discours, d'un développement narratif, propose une succession de faits chronologiques, et met en avant un ou plusieurs événements sans les alterner. La scène serait donc une unité d'action, d'espace et de temps en ce sens que la

fragmentation opérée par le montage serait telle qu'elle favoriserait la contiguïté spatiale et la continuité temporelle (l'ellipse mettrait donc à l'épreuve cette unité la transformant en séquence).² Notons que le scénario est composé de scènes et les indications qu'il contient (INT. JOUR / EXT. NUIT par exemple) rappellent fort bien ce souci d'organisation basée sur l'affichage des lieux et des temporalités qui émergent du développement narratif jusqu'à le construire. La séquence se pense davantage sur le terrain de la réception. Le spectateur, l'analyste, pourront employer le terme de « séquence » pour qualifier une unité narrative (qui se détache des autres au sein du flux narratif) contenant, contrairement à la « scène », des ruptures temporelles (ellipses) (cf. Christian Metz et sa « grande syntagmatique »³).

- 4 Pour autant, si l'on considère la scène et la séquence sous ce seul angle, on ne peut leur associer pleinement l'autre l'enjeu qui concerne la question de l'entrée. En effet, dans cette seule perspective narratologique, un personnage entre davantage « dans » le récit que « sur » une scène comme il peut le faire au théâtre (où les deux se confondent de manière plus certaine dans ce cas). C'est pourquoi il convient de revenir à ce que peut être la scène au cinéma en dehors du seul régime sémiolinguistique.
- 5 Au théâtre, la « scène » ne semble guère provoquer la confusion quant à son identification et à sa définition. En effet, la scène théâtrale, unité de lieu et d'action, est avant toute chose l'espace physique qui détermine la représentation. « La scène peut renvoyer à un fragment d'espace physique. C'est du reste ce trait qui est à la base de son sens étymologique et qui se retrouve au théâtre pour désigner l'espace du jeu (« les planches », suivant une désignation métonymique cette fois-ci). »⁴
- 6 Sur le modèle théâtral, la scène au cinéma peut être également cet espace physique aux coordonnées spatiales perceptibles voire parfois manifestes. Jean Renoir fut l'un de ceux qui l'explorera le plus. Citons *La Règle du jeu* – 1939, et surtout les films appartenant à ce que l'on a pour habitude de nommer la 2^e période française : *Le Carrosse d'or* – 1953, *French Cancan* – 1954, ou encore *Le Petit Théâtre de Jean Renoir* – 1971.⁵

La Règle du jeu, Jean Renoir, 1939*French Cancan*, Jean Renoir, 1954

- 7 Profondeur de champ, plan-séquence (permettant de suivre l'évolution des personnages sans que le montage ne puisse venir les "sauver"), largeur de l'espace, plan fixe et souvent frontal : considérée ainsi, la scène au cinéma serait *cet espace théâtralisé* émergeant du plan par la mise en place d'un dispositif filmique précis. Toutefois, André Gardies rappelle que la scène « est d'ordre statique » non pas forcément (et seulement) par la permanence d'un espace (l'unité du lieu). « Le caractère statique de la scène serait plutôt lié au regard qu'elle suppose, et pour être plus exact encore, au regard qu'elle construit. Car le propre du syntagme, particulièrement du syntagme chronologique, c'est de construire le regard spectatorial. En effet si chaque plan, pris individuellement, élabore, en prenant appui sur les lois optiques et de la perspective, l'œil spectatorial (ce que j'ai appelé ailleurs la

localisation), le syntagme en tant qu'unité discursive formée de plusieurs plans va, lui, construire le regard. »⁶ Ainsi, comme le note André Gardies, sous cet angle, il ne faut plus alors parler de « scène », mais bien de « régime scénique » puisqu'il s'agit davantage de construire un point de vue, soit la « mise en scène » d'un regard spectatorial particulier⁷ ; regard qui passera outre les localisations successives que provoquent les changements de point de vue, les mouvements d'appareil, en bref au-delà de ce qui fonde le regard « mobile » c'est-à-dire mobilisé par l'action et ses éventuelles variations topographiques. Si la séquence construit un regard mobile, la scène trouve son caractère unitaire dans une forme de statisme qui relève à la fois d'une mise en espace et d'une mise en regard caractérisées.

- 8 Ce régime scénique proprement cinématographique a par exemple été convoqué par John Cassavetes (*Opening Night*, 1977), Maurice Pialat (*À nos amours*, 1983), Abdellatif Kechiche (*L'Esquive*, 2004) ou encore Rabah Ameur-Zaïmeche (*Dernier Maquis*, 2008). Ils font en effet partie de ces cinéastes qui se sont appuyés sur des configurations précises afin de plonger leurs acteurs dans des performances liées à l'improvisation et à la recherche des expressions extrêmes véhiculées par leurs corps et leurs déplacements (parfois d'ailleurs jusqu'à ce que la « rupture » intervienne et engage une autre scène).

Opening Night, John Cassavetes, 1977



À nos amours, Maurice Pialat, 1983

- 9 Dans presque tous ces cas, il se trouve que le théâtre est déjà intégré au récit et fait partie de la vie des personnages de manière plus ou moins soutenue (Marivaux chez Pialat et Kechiche, *The Second Woman* de Sarah Goode chez le cinéaste américain). Dans ce cas, la scène (en tant que lieu physique établi) fait partie intégrante de l'élaboration du régime scénique. Il s'agit toujours d'espaces scéniques très élaborés qui permettent d'engager une mise en espace où les entrées et sorties deviennent les piliers structurants et les élans dynamiques de la narration. Véritable scène de théâtre enchâssée au cœur du récit filmique chez Cassavetes ; profondeur de champ et porte latérale comme un accès immédiat aux « coulisses » chez Pialat ; gradins encastrés dans le talus amplifiant l'impression d'un théâtre antique à ciel ouvert en plein cœur des tours de la cité chez Kechiche ; palettes amoncelées et bloquant la ligne d'horizon chez Ameur-Zaïmeche : le « régime scénique » se pense aussi par l'entremise de la « scène », donc d'un lieu physique qui concentre les nœuds de l'action et les soubresauts narratifs.

L'Esquive, Abdellatif Kechiche, 2004

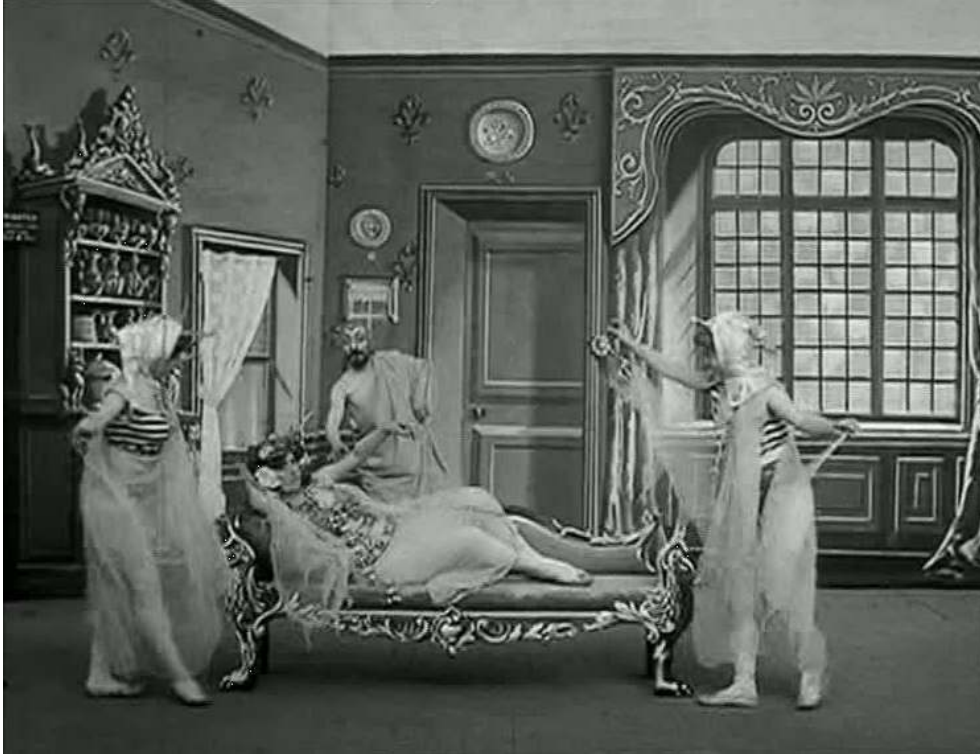
Dernier maquis, Rabah Ameur-Zaïmeche, 2008



- 10 Cependant, penser la notion de scène au cinéma impose également une tout autre approche qui tient à la réception et à la sensation spectatorielle organisées à travers la construction d'une représentation *éclatée* (plus ou moins selon les cinéastes, les styles, voire même les courants cinématographiques). Cette représentation n'aurait plus le souci de la construction du regard spectatorial tel que nous l'explicitons précédemment. Dans *The Big Swallow* (1901), film britannique de James Williamson, on découvre un cinéaste qui joue à détruire les repères du cadre, à perdre le spectateur, à transformer la scène par un déplacement qui change l'échelle des plans. Un personnage n'arrête pas de parler en s'approchant de la caméra. Après l'avoir vu en pied, au fur et à mesure de l'approche, le visage est filmé en très gros plan, puis la bouche, et le fond de la bouche : trou noir. Ensuite, on voit une caméra et un opérateur basculer dans ce trou. Puis le personnage recule, toujours filmé (mais par une autre caméra qui aurait filmé la scène !) en mâchant le caméraman et son appareil qu'il vient d'avalier ! Dès 1901, le très gros plan intégré dans la narration change toutes les données de l'entrée en scène, et fait éclater le cadre narratif et spatial.
- 11 L'éclatement en question est d'abord narratif (sur les plans spatial et temporel) et s'établit à travers les deux évolutions majeures qui se sont formalisées dans les années 1910 : d'une part, la multiplicité des points de vue permise par la variété des échelles de plan (l'apparition du gros plan notamment, qui n'existe pas au théâtre, ainsi que son intégration plus soutenue dès 1915 dans le flux diégétique filmique) ; d'autre part le montage (les raccords, l'alternance, etc.) qui atténue ou au contraire accentue le morcellement (des corps, des actions, des lieux, des temporalités). Et c'est justement cette mutation qui imposa la distinction majeure entre théâtre et cinéma, à savoir celle qui consista à placer le spectateur de cinéma autrement que dans la position du spectateur de théâtre entretenue par certains films des premiers temps (par exemple chez Méliès⁸). De l'uniponctualité (André Gaudreault) – soit le film qui ne contenait qu'un seul plan – à la pluraponctualité (qui s'affirma dès 1903) – celui qui en contient plusieurs –⁹, quelques principes influencés par le dispositif théâtral gouvernaient alors la mise en scène cinématographique. Les films qui proposaient un point de vue frontal, fixe et à hauteur d'homme, une durée des plans indexées sur l'action et son déroulement, des jeux

d'entrées et de sorties sur les côtés (« cour » et « jardin »), une construction tout en profondeur de champ, perpétuèrent, d'une certaine manière, les fondements de la mise en scène théâtrale. On pense alors à Georges Méliès ou encore à Alice Guy et à leurs célèbres « tableaux filmés ».

La Cascade de feu, Georges Méliès, 1904



Le Piano irrésistible, Alice Guy, 1907

- ¹² La mise en images des récits répondait finalement à une mise en scène que les arts du spectacle vivant dans leur ensemble maîtrisaient déjà depuis des siècles. Le cinéma s'émancipa ainsi du théâtre en développant un langage propre qui atomisa la notion même de scène, celle du moins que l'on avait l'habitude de ramener principalement à la construction d'un espace déterminé et d'une représentation théâtralisée (le rituel de la réception restant pour ainsi dire le même). Il faut néanmoins préciser que de très nombreux films étaient tournés en extérieurs. De ce fait le lien avec la scène théâtrale était beaucoup moins évident. Même un simple film comique Gaumont ou Pathé des années 1900 inventait des entrées en scène spectaculaires, avec des sauts, cascades, trucages, etc. difficilement possibles au théâtre et avec des extérieurs réels assez souvent.
- ¹³ Deux orientations s'offrent donc à celui qui voudra interroger la notion de scène au cinéma. Une orientation calquée sur ce que le spectacle vivant engage sur les plans spatial, temporel, actionnel ; ainsi qu'une orientation pleinement figurative qui intègre les propriétés du cinéma, art de l'image, du mouvement et du montage, et qui renvoie par conséquent à un autre type d'espace (celui de matière visuelle et sonore), l'image en tant que telle devenant le lieu où circulent les formes jusqu'à l'invention de temporalités, d'hybridation (génériques), et de perceptions nouvelles¹⁰. Ainsi, au cinéma, il semblerait que la « scène » soit un terme ouvert à d'autres horizons qui mettent en lumière d'autres possibles, d'autres formes de représentations du monde. La scène ne serait plus seulement un lieu défini, une architecture aux coordonnées physiques établies. Elle aurait aussi affaire avec l'image en elle-même soit l'image-matière et ce qu'elle engage comme enjeux figuratifs propres aux arts visuels (on pense cette fois-ci à David Lynch, Abel Ferrara, Apichatpong Weerasethakul, John Carpenter, Jacques Tourneur...)¹¹.
- ¹⁴ Le début du film *Femme fatale* (2002) de Brian de Palma est à ce titre remarquable.

- 15 Le premier plan nous propose la vision d'une image dans une autre : une télévision diffuse un film sur lequel se reflète l'image de la spectatrice qui le regarde, allongée sur le lit d'une chambre d'hôtel. C'est par le cinéma et un effet d'enchâssement figuratif que nous entrons dans le film de de Palma. Une entrée dans le film par un film regardé par une jeune femme que nous regardons alors qu'elle en regarde une autre.

Femme fatale, Brian de Palma, 2002



Femme fatale, Brian de Palma, 2002



- 16 S'en suit une conversation entre cette femme et un homme venu la rejoindre qui s'impose comme le maître d'un jeu dont il va lui réexpliquer les règles. Elle a une mission à accomplir. Une lumière jaillit (la jeune femme a ouvert une porte de la chambre dont jaillit ce faisceau lumineux) et va comme impulser le geste rapide de l'homme qui va ouvrir le rideau.

Femme fatale, Brian de Palma, 2002

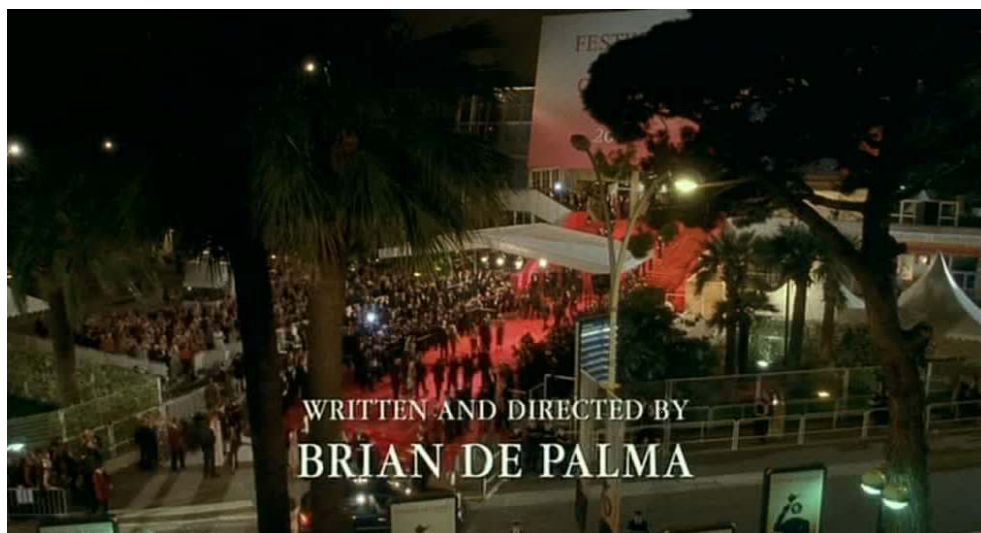


Femme fatale, Brian de Palma, 2002



- 17 Comme au théâtre, il présente le décor, les lieux où se dérouleront les événements : le festival du film de Cannes, haut lieu du cinéma. Logiquement, le nom du cinéaste apparaît à ce moment précis où le cinéma est pleinement entré dans le cinéma par l'intermédiaire d'un dispositif théâtralisé.

Femme fatale, Brian de Palma, 2002



- 18 Nous aurions évidemment pu nous appuyer sur de nombreux autres exemples (*Shanghai Express* de Joseph von Sternberg en 1931 ou *To Be or Not To Be*, d'Ernst Lubitsch en 1942 par exemple).
- 19 Au cinéma, « on » entre – comme au théâtre – dans un lieu, dans une action, à un moment donné... mais « on » entre aussi et surtout dans un champ, « on » s'inscrit dans un cadre (en douceur ou par effraction et « on » entre également dans un plan et plus que ça, dans une image... voire entre deux plans, entre deux images, au cœur du montage qui configure ainsi les modalités de la présence de l'être au monde. Chez Steve Mc Queen II (*Hunger*, 2008) ou chez David Lynch (*Elephant Man*, 1980), l'entrée en scène des personnages correspond toujours à des entrées en chair qui se manifestent progressivement par un travail accru sur les lumières, les cadrages et le montage. Ajoutons qu'avant de se faire chair, le personnage peut entrer en scène par la voix, le souffle, rester en partie hors-champ, comme l'explique Marylin Marignan dans son texte sur *Elephant Man*. Dans *M le maudit* (1931), Fritz Lang fait entrer son personnage dans la scène sous forme d'ombre et de voix. Michel Chion parle d'acousmètre¹². Cet être acousmatique permet de renouveler l'entrée en scène au cinéma par la voix (dès 1931 dans le film de Lang), et de jouer sur la monstruosité du personnage dont on ne connaît pas le visage et qui en est d'autant plus mystérieux.
- 20 Prenant en considération les deux perspectives évoquées, ce recueil de textes se propose de questionner les spécificités d'une « entrée en scène » au cinéma.
- 21 Cette question revêt de nombreuses possibilités d'analyses notamment liées à la présence de l'acteur, au devenir du personnage, à la manière dont un film peut permettre au spectateur une immersion dans l'espace de la représentation filmique aussi hétérogène soit-il.
- 22 Aussi, plusieurs approches sont privilégiées, plusieurs sujets abordés, plusieurs courants, genres, films et auteurs intégrés aux analyses que les auteurs se sont employés à

échafauder sur le terrain de l'analyse historique et esthétique (poétique, politique et anthropologique).

23 Au cœur des textes proposés, les auteurs ont eu le souci d'étudier, de définir, de questionner :

- ce qui se cache derrière les deux notions clés du thème retenu, l'« entrée » et la « scène ». Qu'est-ce qu'une « entrée » au cinéma ? Un générique, une première séquence, un premier plan qui deviendront la première « scène » du film ? Que signifie « entrer » au cinéma ? Qu'est-ce qu'une scène ? Où entre-t-on ? (Dans un décor, un lieu, un espace, un champ, un cadre, un plan, un récit, une séquence, un film, etc. ?). Citons le début très maîtrisé de *Ceux qui m'aiment prendront le train* de Patrice Chéreau (1998) qui propose des entrées dans des cadres, des champs, des plans, mais aussi dans un temps, dans un lieu, dans un récit communs, au sein d'une aventure à partager, au cœur d'une narration démocratisée... l'entrée en scène devient « politique » (au sens où Jacques Rancière l'entend) en ce sens ramène l'acte de création aux contingences des existences des personnages qui le nourrissent en retour.
- ce que peut recouvrir « entrée » et « scène » (les deux réunis) comme enjeux dramaturgiques et figuratifs. *Elephant Man* de David Lynch travaille le retardement de l'entrée « en scène » et « en image » (au sens propre dans les deux cas) d'un monstre qui se fait désirer, attisant ainsi la pulsion scopique et la tentation voyeuriste du spectateur (celui du récit comme celui du film en lui-même). Par conséquent, cela implique aussi la manière dont il faut (re)considérer certaines notions spécifiques aux arts des images – telles que le « champ », le « cadre », le « plan » -, une fois mises en perspective avec la notion de « scène » que la peinture, le spectacle vivant ou les médias (on pense à la « scène médiatique », à la « scène politique », etc.) ont déjà depuis longtemps investie.
- ce que devient le terme de « scène » lorsqu'il est envisagé au prisme d'un récit singulier, geste narratif particulier, d'une stratégie figurative originale.
- la convocation (par) d'autres arts ou formes d'art (peinture, théâtre, musique, etc.) qui feront leur « entrée en scène » au sein du cinéma, de différentes façons et à des degrés divers, venant ainsi hybrider une image filmique constamment nourrie et renouvelée.
- la nature des éléments visuels et sonores qui permettent une « mise » en « scène »... soit la mise en scène d'une « entrée » « en scène » considérée les modes d'arrivée d'un ou plusieurs personnage(s) dans le champ (marche, course, surgissement, apparition, etc.) dont les variations pourront définir les enjeux de la dramaturgie. Gus van Sant et Hong Sang-soo ont par exemple fait de la marche de leurs personnages l'élément mécanique de la narration.
- le passage du statut d'acteur à celui de personnage (et/ou vice et versa) (on pense aux arrivées de Robert de Niro qui « déborde » sur ses personnages par des effets de mise en scène qui viennent conforter ou rehausser son statut actoral particulier. Le passage du statut de figure à celui de corps (et/ou vice et versa) (on pense au genre fantastique, à la saga de l'homme invisible, aux films dont l'esthétique renvoie aux puissances du figural autant qu'aux pouvoirs du figuratif).
- la prise de fonction (par un déplacement, un geste, une mise en parole, une rencontre) d'un personnage, qui bien que présent à l'image, était jusqu'alors "en marge" du récit. « Entrée en scène », c'est aussi « entrer en chair », l'incarnation et ses différentes modalités figuratives devenant le principe même d'une présence renouvelée à l'espace, au récit, à l'image (les films de Steve McQueen II).
- la double ou triple entrée d'un personnage dont les différentes variations de statut pourront définir une inclinaison narrative précise.

- ce qui fait « événement », engageant, détournant, déviant le récit sous des auspices divers. On pense au début du film *The Story of Louis Pasteur* de William Dieterle (1936) qui pourrait s'approcher d'un film policier ; genre qui sera pourtant très rapidement abandonné (telle une fausse piste assumée) au profit d'autres plus marquées (biographie, romance, film historique, etc.).

... autant de pistes que le cinéma nous invite à explorer...

NOTES

1. Cf. texte de Philippe Roger, « Un cinéma radiophonique : l'entrée en scène sonore chez Max Ophüls », in présent numéro de la revue *Agôn*. Notons que Philippe Roger a déjà consacré un texte sur l'entrée en scène dans le cinéma de Max Ophüls : « L'« entrée » en scène chez Max Ophüls », in André Gardies, Jacques Gerstenkorn, Christine Hamon-Sirejols (dir.), *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas, 1994, pp. 93-100. Cet écrit s'intéressait déjà en partie à la question du son, question devenue centrale dans ce le texte proposé dans ce numéro.
2. Cette courte définition a été élaborée à partir des propositions suivantes : André Gardies, « Scène ou régime scénique », in *Cinéma et théâtralité*, op. cit., pp. 53-57 ; Entrée « scène » in Jean Bessalel et André Gardies, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, Coll. 7^e Art, 1992, pp. 183-184 ; Entrée « scène », in Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, Coll. 128, pp. 106-107.
3. in *Essai sur la signification au cinéma* – Tome 1, Paris, Klincksieck, Coll. Esthétique, 1968.
4. André Gardies, « Scènes », in André Gardies, Jacques Gerstenkorn, Christine Hamon-Sirejols (dir.), *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas, 1994, p. 52.
5. Voir le chapitre « Tentation du théâtre », in Gilles Mouëllic, *Improviser le cinéma*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, Coll. Côté cinéma, 2011, pp. 111-135.
6. André Gardies, « Scène ou régime scénique », in *Cinéma et théâtralité*, op. cit., p. 54.
7. C'est là l'enjeu principal des textes de Marylin Marignan et d'Alice Leroy, présents dans ce volume : la mise en scène d'un regard spectatorial comme principe fondateur d'une entrée en chair des personnages.
8. George Méliès décida de placer sa caméra pour donner le point de vue d'un spectateur de théâtre. Il a rarement dérogé à ce principe.
9. Voir à ce sujet les écrits d'André Gaudreault, dans sa première période, par exemple : André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, Coll. Nathan-Université, 1990 ; André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Presses de l'Université Laval, 1988.
10. Au sujet de cette dimension davantage figurative, il faut préciser que le théâtre et les autres arts de la scène (la danse notamment) se la sont également appropriés de différentes manières, l'utilisation de la vidéo dans les spectacles ayant probablement participé à redéfinir la notion de scène.
11. Cf. Nicole Brenez, « Introduction », in *De la figure en général et du corps en particulier - L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles (Belgique), De Boeck Université, Coll. Arts et Cinéma, 1998.
12. Michel Chion, *L'Audiovision*, Paris, Nathan, Coll. Coll. Nathan-Université, 1990. Voir aussi sur www.michelchion.com pour un glossaire avec les définitions de tous les termes qu'il a forgés.

INDEX

Mots-clés : cinéma

AUTEURS

MARTIN BARNIER

Martin Barnier est professeur en études cinématographiques à l'Université Lumière Lyon 2. Il enseigne l'histoire du cinéma dans le Département des Arts de la Scène de l'Image et de l'Ecran. Il a publié : *Analyse d'une œuvre : Conte d'été d'Éric Rohmer* (co-écrit avec Pierre Beylot, 2011) ; *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914* (2010) ; *Des films français made in Hollywood. Les versions multiples, 1929-1935* (2004) ; *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma 1926-1934* (2002) ; et il a co-dirigé avec Rémi Fontanel *Les Biopics du pouvoir politique de l'Antiquité au XIX^e siècle* (2010) et *France / Hollywood. Échanges cinématographiques et identités nationales* (2002).

RÉMI FONTANEL

Rémi Fontanel est maître de conférences en études cinématographiques et audiovisuelles au sein du département des Arts de la Scène, de l'Image et de l'Écran de l'Université Lumière Lyon 2. Il a collaboré au *Dictionnaire Eustache* (dir. Antoine de Baecque, Léo Scheer, 2011), ainsi qu'au *Dictionnaire Pialat* (dir. Antoine de Baecque, Léo Scheer, 2008). Il est l'auteur des *Formes de l'insaisissable. Le cinéma de Maurice Pialat* (Lyon, Aléas, coll. Aléas cinéma, 2004). Il a dirigé : l'ouvrage collectif *Le Cinéma de Claire Denis ou l'énigme des sens* (Lyon, Aléas, coll. Aléas cinéma, 2008) ; un ouvrage consacré aux biographies du pouvoir au cinéma, d'Alexandre Le Grand à Abraham Lincoln (codir. avec Martin Barnier, Lyon, Aléas, coll. Aléas cinéma, 2008) ; le numéro 139 de la revue *CinémAction* : « Biopic : de la réalité à la fiction » (Charles Corlet, 2011). Son dernier ouvrage est une étude actorale dédiée à Patrick Dewaere : *Patrick Dewaere, le funambule*, Scope, coll. Jeux d'Acteurs, 2010.